



revista  
brasileira  
de estudos  
em  
dança



## Rituais do desconhecido:

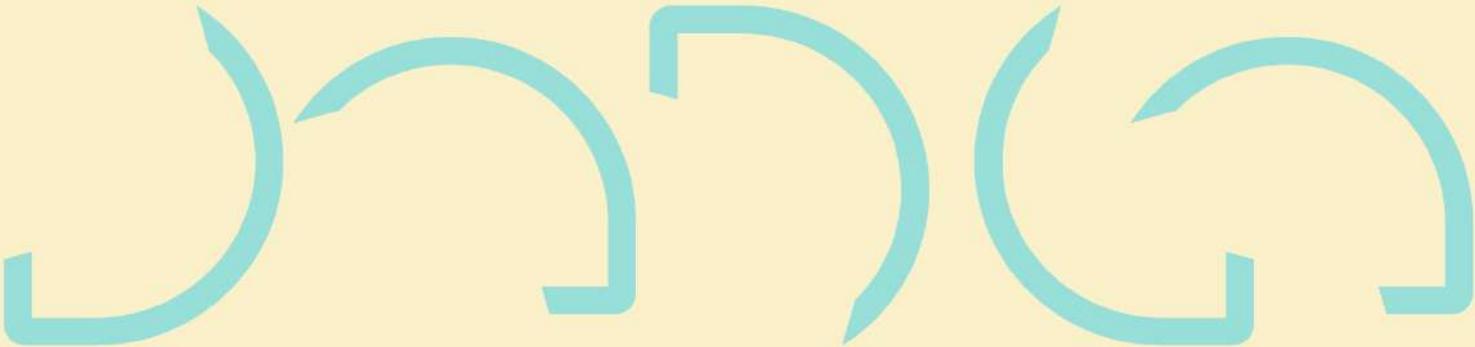
Improvisação performativa nos acervos do sul

*Rituals of the unknown:*

*performative improvisation in the southern collections*

Ines Pérez-Wilke

PÉREZ-WILKE, Ines. Rituales de lo desconocido improvisación performativa en los acervos del sur. *Revista Brasileira de Estudos em Dança*, vol. 01, n. 01, p. 182-210, 2022.



## RESUMO

A improvisação como prática das artes performativas responde a contextos e imagens em tempo real, sendo experimentada e nomeada de maneira específica em cada povo. Nas manifestações dos povos do sul que têm sido marginalizados pelo discurso hegemônico da arte moderna, é uma prática ao mesmo tempo poderosa e invisível. Vemos como inúmeras práticas performativas latino-americanas de grande vitalidade desenvolvem conhecimentos e estratégias para a improvisação. Qual é o lugar e como operam esses mecanismos de saber? Podem ser considerados dispositivos coletivos de produção de realidade social? Esses aparatos de criação coletiva, narrações visuais, orais e performativas têm a capacidade de problematizar as ideias modernas e pós-modernas de arte, estética? Concluimos que essas práticas e a reflexão ampla sobre elas torna possível a restauração de experiências coletivas, em um campo mais amplo, como estratégias operantes na vida cotidiana, e a emergência de diferentes registros de realidade que as performances populares mobilizam.

**PALAVRAS-CHAVE:** dança; bailado, improvisação; rito; festa; saber popular.

## ABSTRACT

Improvisation as a performative arts practice responds to contexts and images in real time, being experienced and named in a village-specific way. In the manifestations of the peoples of the South who have been marginalised by the hegemonic discourse of modern art, it is a practice that is both powerful and invisible. We see how countless Latin American performative practices of great vitality develop knowledge and strategies for improvisation. What is the place and how do these devices of knowledge operate? Can they be considered collective devices for the production of social reality? Do these devices of collective creation, of visual, oral and performative narratives have the capacity to question modern and postmodern ideas of art and aesthetics? We conclude that these practices and the broad reflection on them make possible the restoration of collective experiences, in a wider field, as strategies operating in everyday life and the emergence of different registers of reality that popular performances mobilise.

**KEY WORDS:** dance; dance, improvisation; ritual; fiesta; popular knowledge.

# Rituais do desconhecido: Improvisação performativa nos acervos do sul<sup>1</sup>

Ines Pérez-Wilke<sup>2</sup>  
(Université Côte d'Azur / UNEA-Venezuela)

---

<sup>1</sup> A versão original deste texto foi escrita em espanhol e foi publicado neste mesmo número do Dossiê. Tradução para o português realizada por Fabiana Amaral.

<sup>2</sup> Doutora em Ciências para o Desenvolvimento, Campo da Interculturalidade. Mestra em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia. Áreas de investigação: Estudos Interculturais, Artes Cênicas, Improvisação em Dança, Experiência Estética, Dança Comunitária, Metodologia de Pesquisa para as Artes, Culturas Populares e Afrodescendentes. E-mail: [inespewi@yandex.com](mailto:inespewi@yandex.com). ORCID: 0000-0002-1808-8982.

## **Introdução: A rota**

Há uma primeira e antiga questão que orientou nossas pesquisas e cujas descobertas são o fundamento das ideias que apresentamos aqui, antes mesmo de abordar os jogos de improvisação nas danças populares da América do Sul. Referimo-nos à necessidade de compreender o lugar das práticas sensíveis, nomeadas como arte popular, a partir de uma dimensão funcional e instrumental pressentida e presente em diversos planos de registro que a arte incorpora (ou pode incorporar) em contextos decoloniais. Para isso, é necessário identificar o processo de construção da modernidade na arte e os problemas que ele coloca, com a legitimação de certas correntes, construções de hierarquias e privilégios entre artistas, cuja dinâmica demandava uma separação ou extração dessas práticas de seu meio social, para configurar novas organizações em espaços de projeção. As práticas artísticas assim concebidas se aproximam, forçosamente codificadas e padronizadas, a fim de criar critérios de separação e validação de uma classe e um meio específicos. Nesse sentido, para o pensamento do sul, é preciso restaurar, renovar os laços vivos das práticas artísticas com outras dimensões da vida e da comunidade nas sociedades atuais, inseridas em processos globais. Referimo-nos a uma concepção de atividades de produção sensível como dispositivos operacionais, em múltiplas dimensões da realidade, que existem inseridos nas dinâmicas sociais, espirituais, afetivas e políticas.

Artes e artistas legítimos são lidos como diferentes, e às vezes opostos, às práticas e praticantes de criações populares, inseridos em dinâmicas comunitárias e com objetivos sociais compartilhados. Em alguns casos, não fazer parte de dispositivos pedagógicos, políticos, sociais ou terapêuticos tornou-se condição para o reconhecimento artístico, mesmo para as artes amadoras. Mervant-Roux, por exemplo, define práticas de teatro amador como aquelas que são feitas para seu próprio propósito, e não participam de dispositivos pedagógicos ou sociais (Ginot, 2017, p. 26). Isso significou um esvaziamento dos dispositivos populares de criação e processamento que, integrados ao social, podem ter consequências poderosas ao invés de alimentar reproduções isoladas do cenário por meio da profissionalização e divulgação. Nesse sentido, vemos como as leituras especializadas constroem ações e imaginários que se materializam em

corpos culturais (conjuntos de ideias e práticas compartilhadas) que operam com autoridade sobre outros corpos culturais corporificados que habitam os territórios de maneira integrada e suas performances, mas também sobre corpos de conhecimento, sobre arquivos coletivos de memória e, finalmente, sobre as matrizes e impulsionadores da cultura.

Essas tensões e contradições nas políticas tácitas de gestão cultural e nos discursos orientaram esta pesquisa para trabalhar com organizações que atuam na educação popular, uma sólida corrente epistemológica na América Latina, onde o trabalho direto com as comunidades através de meios sensíveis de canto, teatro, poesia, expressão corporal, diante de necessidades específicas, permitiu-nos colocar em jogo intuições sobre a validade e a importância de uma concepção funcional das artes. A ação artística ou poética que se realiza em uma comunidade marginalizada, em uma população rural, em um centro penitenciário, exige redescobrir o sentido do que fazer da experiência estética, exige que o material posto em jogo construa ou desconstrua territórios sociais em situações concretas em tensão com os circuitos discursivos das artes e da indústria midiática.

O desafio era pensar e colocar em ação dispositivos para a experiência estética, fora dos espaços privilegiados de poder e dos espaços de legitimação dos discursos estéticos, a partir de outros acervos e perspectivas de saberes incorporados, a partir dos quais a compreensão da experiência que o ocidente chama de estética ganha um novo sentido. As experiências que aqui observamos primeiro e produzimos mais tarde, como danças e manifestações performativas populares, sejam tradicionais ou reelaboraões mais recentes de contextos urbanos, vão ser lidas como dispositivos de práticas de saber, poder e processamento coletivo. Nelas se entrelaçam a dimensão social da sinergia coletiva, a dimensão lúdica do pensamento ativo, a dimensão ritual que está à disposição do sagrado, diálogo sem fronteiras precisas.

O termo coletivo aqui se refere não apenas às ações humanas dos grupos, mas também ao reconhecimento da ação, mesmo que realizada sozinha, mesmo sem nenhum espectador ou testemunha, em diálogo e interação com coleções passadas, com contextos e histórias com espaços. Não é possível, nessa perspectiva, uma ação estritamente solitária, que não toque, afete ou modifique suas relações.

Proponho, assim, um olhar sobre a ação performativa, a partir de referências aos bailes populares<sup>3</sup>, como dispositivo coletivo sensível de pensamento e ação. Isso implica uma perspectiva crítica da noção disciplinar de dança, problemática como vimos em termos de limites em sua agência e nomenclatura. O objetivo é retornar a uma perspectiva integral, em um sentido diferente daquele proposto pela antropologia da dança (Grau e Wierre-Gore, 2020). Propomos uma perspectiva que se baseia no ethos heterológico latino-americano, que vive em alteridades, que destaca e foge das tensões da hierarquia, do discurso científico moderno.

Nesse sentido, observamos o surgimento da poética em sinergia social, suspendendo as contradições que o pensamento moderno produziu como hierarquias entre corpos e patrimônio cultural. Isso permite a geração de campos disputados de significados e saberes que se expressam no território, por meio do movimento e da produção de imagens heterogêneas, outrora consideradas supersticiosas, tribais ou mágicas. Avançamos a partir de uma concepção ampla, heterogênea, lida em seus contextos, atualizada constantemente em seus territórios, produzida por comunidades praticantes em sua diversidade de registros sociais.

Em seguida, focaremos nas práticas de improvisação, que se mostram como estratégias privilegiadas para operar dispositivos de criação dialógica, coletiva, interdisciplinar e postas em jogo em tempo real. Essas qualidades respondem à pergunta de partida, pois permite observar as condições de emergência da ação performativa, e todo o dispositivo em movimento em ação no campo popular diante de seus efeitos. Encontra-se nelas um território que produz buracos, ou janelas, aberturas para o centro de um ritual/festa que abre o desconhecido. Nesse sentido, trata-se de contextualizar uma obra de produção cultural artística sensível em termos de sua correspondência e articulação operativa dentro de seus contextos culturais, mas não apenas como valor local, mas como possível fonte de conhecimento sobre tecnologias performativas (Pérez-Wilke, 2021) e seus usos no contexto atual de globalização.

Este estudo articula-se a dispositivos concretos de produção comunitária, tomando a ação dançada no espaço coletivo como a produção

---

<sup>3</sup> NT: Optou-se por manter “baile” para as manifestações populares e “dança” para a dança cênica teatral, conforme a autora utiliza em espanhol, por entender que essa diferenciação é importante para a compreensão da argumentação do texto.

de um território temporário, bacia viva de imaginários coletivos, com incorporações, miscigenações e rupturas. A partir dessas experiências participamos da tarefa coletiva de pensar as condições que possibilitariam uma estética performativa decolonial. Com base nas contribuições da abordagem latino-americano aos estudos da performance e à etnocologia, é possível desdobrar abordagens que incorporam conteúdos locais para além de uma perspectiva etnográfica ou da performance espetacular do Ocidente. Trata-se de identificar os mapas de ação, as narrativas e os territórios emergentes nas formas de improvisação das performances populares, bem como seus modos de operar e seu potencial como conhecimento para a vida atual. É possível observar isso ao lado de movimentos sociais e grupos culturais que questionam as tensões polêmicas dos campos culturais e têm promovido a ativação de patrimônios e saberes marginalizados, a partir dos contornos e orientações que os mestres populares e praticantes idosos propõem como ponto de partida.

O trabalho descritivo dos estudos da dança e da antropologia da dança, fora dos estudos dos discursos e explicações dos praticantes, costuma dedicar grandes esforços a notar a codificação específica do movimento, suas formas, seus signos de identificação. Isso dificultou a identificação do lugar da improvisação nas práticas gravadas, onde justamente os gatilhos da criação *in situ* escapam ao registro do código, e muitas vezes na forma. Como registrar esses vazios no espaço da rua, espaços cheios, mas com aberturas, uma janela, uma fresta ou um buraco. Nessas práticas não há contradição entre as partes codificadas e a improvisação, mais uma vez uma dicotomia cristalizada por certas práticas ocidentais espetaculares que hoje têm pouco apoio. Ao contrário, a codificação opera como uma estratégia de entrada em um tipo de experiência, ou estado, que promove sua autodesconstrução, dando origem ao inesperado, ao jogo criativo. O jogo muitas vezes parte de uma série de estruturas simples, de passos, batidas, rimas de base, que facilitam a incorporação do não praticante ao grupo, normalmente configurando coros, nos quais se integra. A partir daí é possível acessar uma dinâmica de jogos cada vez mais específicos, mas paradoxalmente mais livres, onde a forma se torna plástica, deformável, como mudanças de ritmo, e abre caminho para a improvisação.

### **Perspectiva crítica dialogante**

É ao mesmo tempo ilusório e óbvio o que é nomeado quando dizemos dança e o que nomeamos quando dizemos baile. Identificar outras vozes utilizadas por nossos povos latino-americanos para suas práticas performativas em que o corpo em movimento se apresenta como agente e operador, nos oferece uma primeira reflexão. A origem francesa da palavra *danser* se impõe quando passamos a nos referir à disciplina, remetendo a uma certa harmonia de movimento. Mesmo que obviamente essa definição já desmorone no pensamento pós-moderno, questionando a ideia de harmonia, a força inercial das instituições continua a subscrever como estudo e prática de um movimento com perspectiva disciplinar. Embora isso lhe permita ganhar especificidade diante do discurso científico, encontra problemas em reconhecer os signos da prática para além da codificação.

É preciso reconhecer nesta tensão analítica a expressão do lugar histórico das formas performativas e usos do corpo, que tem estado no centro de tenazes disputas políticas desde os tempos coloniais. Confrontado brutalmente desde os processos de extirpação de idolatrias até os muito mais recentes casos de perseguição às religiões afrodescendentes (Pérez-Wilke, 2016, p. 50, 242), e mesmo em contextos populares europeus (Federicci, 2004, p. 126), as práticas performativas populares têm sido depreciadas, ocultadas e abertamente perseguidas. Lembremos que esta palavra *danse* é recuperada do francês e do alemão no Renascimento após uma longa proibição implementada pela igreja cristã, contra todo tipo de expressividade do corpo em movimento. Mais tarde, certas formas de dança são codificadas, aceitas e enclausuradas nas danças da corte e do balé, ancorando profundamente esses códigos na cultura moderna como um paradigma universal de expressão da dança.

Na Europa e nos Estados Unidos as vanguardas artísticas do século XX e seu posterior desenvolvimento teórico na pós-modernidade geraram importantes rupturas com o arcabouço moderno-colonial. Porém, a perspectiva abordada não permitiu articulações úteis a um cenário político e operacional, dimensão do conhecimento e da prática artística. Ao contrário, a perspectiva pós-moderna com sua declaração do simulacro, da hiper-realidade, com sua crítica contundente a tudo e a todos, mas baseada em museus e teatros, deixou pouco espaço para uma expectativa de sentido vital ou a reinstalação de territórios subjetivos férteis. Uma relação quase

cínica com o saber popular, seu ceticismo estrutural e a recusa em dialogar de forma real com outras referências e legados limitaram a possível polinização com outras práticas do corpo e da corporalidade como heranças de saberes do sul, em sua evolução pós-moderna de arte ocidental.

Em casos notáveis, como o trabalho de Jerzy Grotowky em torno das canções afro-caribenhas, vemos um reconhecimento através da noção de *inner action*, entendida como ação interna, de uma dimensão operacional nas práticas populares que permite uma fina ressonância entre os praticantes e com os espaços, gerando tipos únicos de experiência coletiva (Richards, 1997, p. 44). No contexto anglo-europeu mais recente, uma obra que abre espaço para o diálogo através do registro de diferentes tipos de práticas de ação coletiva no tempo presente que atravessam o corpo e o movimento é *De l'un à l'autre* (Baptiste, 2010), que reúne experiências únicas de arte de ação coletiva e experiências de ação singulares. No entanto, sua distância dos contextos populares dificulta a plena interação e nos exige a tarefa de elucidar no contexto sulista uma linhagem de produção de conhecimento inserida e territorialmente situada de agência performativa.

Uma miríade de práticas de origem indígena, afrodescendentes com suas diversas miscigenações e reinterpretações atravessam o território todos os anos na América Latina. Reconhecemos ali uma importante herança de saberes incorporados, frequentemente tratados por estudos em antropologia cultural, estudos culturais, estudos da performance e outras abordagens etnográficas como a etnocenologia e a etnomusicologia, sem, no entanto, poder estabelecer esse saber como campo de reflexão epistêmica e como um certo território de estudos da dança.

### **Outras danças outras**

Voltar-se para as manifestações populares de dança exige um olhar e um tipo específico de registro, vazio da ideia disciplinar da dança ocidental, ou de movimentos tipificados, que nos permita observar cada prática singular que perdura e circula na América Latina, e nos povos do sul em geral, sob outras denominações. No que diz respeito à observação, vamos nos referir a manifestações de ação coletiva performativa onde o corpo em movimento tem um papel privilegiado, como uma articulação fluida, que vai da ação e experiência pessoal à configuração de corpos coletivos, que

articulam outras temporalidades, através do movimento, em contextos ricos em elementos de diferentes ordens.

Na América Latina, as palavras baile e bailar são frequentemente usadas para contextos populares, manifestações tradicionais e de rua, em contraste com a dança dos teatros. Bailar, em sua etimologia, refere-se ao ato de sacudir, mover, mas também ser movido e sentir, o que indica mais um estado, uma experiência, do que as formas e passos aprendidos. Em muitos países, essa palavra Baile refere-se inteiramente a uma festa, a uma brincadeira na alegria do movimento, junto com outras experiências que acompanham a comida, o canto ou a bebida, como parte do que significa um baile. Nós, falantes de espanhol, temos um ditado, várias vezes musicado em canções, que diz “ninguém tira o que eu bailo”, afirmando a experiência de alegria ou gozo já adquirida através do bailar diante de uma possível sanção posterior. Essa força definitiva do que se incorpora ao bailar, do que de fato se faz, mostra o lugar do movimento e do encontro para bailar em comunidades que foram duramente perseguidas por essas práticas. Encontramos uma dimensão experiencial, fenomenológica e mítica que introduz elementos que escapam à noção disciplinar e formal da dança, surgindo nos espaços da festa e do ritual.

Quando os povos indígenas da América do Sul realizam ações que poderíamos chamar de bailados, encontramos mais detalhes sobre a complexidade na concepção e nas intenções dessas performances integradas às tramas vitais da comunidade. Assim vemos, por exemplo, que na *Summa Qamaña*, um compêndio do conhecimento do povo aymara que inclui princípios do *bem viver*, aparece a noção *Summa Thokoña*, geralmente traduzida como saber bailar ou o bem bailar. No entanto, o que a população aymara boliviana, e mesmo o mestiço, chama de *saber bailar* desafia as noções ocidentais e castelhanas dos termos que a expressão contém. “Saber” nesse contexto não se refere à gestão de determinados conteúdos ou mesmo formas, como conhecer os passos de um bailado ou a letra de uma música. Nem se refere à capacidade de fazê-lo profissionalmente como um espetáculo. Neste contexto, “saber” refere-se a uma prática regular e à capacidade de entrar em comunhão pelo movimento, de forma integrada com os outros, com a música, com as entidades. Esse é um bailar que permite encontrar estados de bem-estar e comunhão. Não se

trata de bailar bem, mas de praticar um bailado que seja bom, no sentido de que restitua a força, que seja restaurador do bem-estar comum.

É preciso insistir no fato de que em muitas dessas práticas a comunhão buscada e produzida não é apenas entre os praticantes ou com a comunidade que os contém, mas também se refere ao espaço, aos ambientes naturais, aos irmãos da comunidade ancestral, a entidades espirituais. Então, quando se fala bailar neste contexto, tem um significado ampliado entre um movimento visível nos bailarinos e um movimento maior, parcialmente invisível entre todos esses agentes de uma grande dança.

Outras fontes de contextos indígenas na América do Sul atestam esse lugar de movimento e música celebrativa, em que as comunidades se expõem a forças que reconhecem como atemporais e articuladas a outras dimensões da vida. Vemos o caso do *Mare Mare*, que é um festival da comunidade kariña venezuelana, atualmente reivindicado no leste da Venezuela como uma prática ancestral em risco de desaparecimento. O *Mare Mare* tem uma dinâmica de jogo coletivo, não se fixa com passos, mas são feitas células ou momentos de certos tipos de jogo, formando uma linha, ou um círculo, ou formando pares, que depois voltam ao círculo. As mudanças no movimento e no canto dependem da dinâmica durante a festa. No entanto, hoje é comum ver coreografias em grupos infantis em que, dependendo da transmissão, determinados movimentos são fixos, o que pode gerar dificuldades na compreensão da dinâmica dessa manifestação desde que a liberdade e sensibilidade para atuar em grupo e responder ao contexto estão comprometidas. No entanto, vemos que muitas vezes a vitalidade da prática pode ressurgir na iniciativa dos bailarinos para a improvisação coletiva, alimentada e acompanhada por canções a cappella e instrumentos de percussão que podem ser executados por quem canta ou um acompanhante. Entre esse povo é chamado de *Manünnöto*, que é a conjugação que eles usam para falar sobre esse tipo de manifestação; paradoxalmente é uma conjugação imperativa, que chama, que convida a pessoa a cantar e dançar.

Em cada caso, essas celebrações têm qualidades de realização, de cumprimento de processos necessários. No caso da *Mare Mare*, a dança reage à atividade criadora na medida em que convoca um mito daquele povo segundo o qual a vida foi criada através desse bailado. Em outras palavras, a existência, o mundo conhecido e o ser humano emanam do bailado. Como

uma história de origem, essas narrativas são enviadas pela antropologia para um passado atemporal, porém, à luz dos depoimentos de sábios da comunidade, pode-se entender que essa é uma ação que está ocorrendo em permanência, ou seja, que o mundo está sendo criado, e nesse sentido a comunidade, ao bailar, participa dessa criação e garante sua continuidade através do bailado. É claro que nos referimos ao bailar como um evento que se torna e produz devir.

Como mostramos, está no centro da discussão sobre estética e teoria, mesmo em algumas perspectivas ditas decoloniais, o argumento sobre a gratuidade das atividades associadas à arte, como algo além de toda necessidade, o que denotaria o sublime, desvinculado da sobrevivência e até da racionalidade (Kant, 1790, p.113). Além disso, mais recentemente os estudos do mestre Enrique Dussel apontam para essas práticas como um excesso do belo, que transborda de sentido, inscrevendo-se em um tipo de natureza indispensável à vida justamente por sua condição não utilitária, (Mandoki apud Dussel, 2018). No entanto, os estudos sobre a interculturalidade crítica, a partir de uma perspectiva decolonial, apontam em outra direção. Referimo-nos a questionar uma certa forma de funcionalidade dessas práticas, a um tipo de tarefas comunitárias que se cumprem por meio de trocas do corpo, do som, da palavra. Esta seria uma dimensão instrumental mesmo nas danças de salão, e nas danças de espetáculo, que podem ser entendidas como dispositivos sociais para influenciar determinadas dinâmicas de acordo com o tipo de sociedade e episteme a que servem.

Com isso não queremos restringir nossa reflexão a uma perspectiva construtivista onde as danças seriam construções sociais para determinados fins. Queremos chamar a atenção para o fato de que as tecnologias operatórias e os saberes são colocados em ação através da ação performativa, trabalham em dimensões individuais e coletivas, tocando aspectos sociais, mas também espirituais, físicos, espaciais. Esta amostra, ainda que pequena, permite associar o movimento dançado a diferentes tipos de técnicas de conhecimento para o restabelecimento do cuidado, para a comunhão, para a celebração de equilíbrios, para a reedição de sinergias fundamentais, mostra o seu lugar de metáfora estendida nos campos para além do teatro, no equilíbrio entre seres humanos e não humanos e em diferentes tempos e registos do real.

### Tecnologias das artes

Esse bailado a que nos referimos será então um evento comunitário que permite várias formas de celebração, capaz de coletivizar uma espécie de impulso, fisicamente falando, ou seja, de transmitir outras qualidades através da ressonância do movimento comum. As comunidades falam de sua capacidade de conectar vários regimes tanto fenomenologicamente falando, na experiência individual, quanto no nível familiar-social, e de outros estratos da realidade como com entidades espirituais, os ancestrais, os agentes naturais considerados nas práticas, como animais, rios, montanhas. A dimensão pragmática do movimento performativo está presente, concebida em certa medida como um procedimento necessário para o tratamento de certas energias individuais e coletivas.

A dimensão pragmática do movimento performativo é concebida, em certa medida, como um procedimento necessário para o tratamento de certas energias individuais e coletivas. Esse *momentum* coletivo que ocorre nas danças populares, por meio do qual a experiência é amplificada na ressonância coletiva, abre espaço para manifestações extra cotidianas. Referimo-nos a uma experiência singular que nos permite ser constantemente tocados pelo extraordinário, pelo desconhecido. Assim, na performance coletiva plena, podem ser identificadas estratégias para produzir estados alterados de percepção, por meio da circulação de ritmos, de vibrações com potência suficiente para produzir eventos chocantes, por meio da produção de imagens com forte cunho simbólico, por meio do reinvestimento de discursos, alcançam signos de transformação, de implantação, traçam sulcos na memória e no imaginário coletivo.

É assim que essas práticas performativas oferecem técnicas concretas como possível ponte entre diferentes regimes de realidade, como formas de gestão da energia física, como instância de exercício e desenvolvimento do poder político coletivo, como lugar de ensaio e produção de narrativas e imaginários comuns, como conjunto de práticas de atenção à saúde e equilíbrio coletivo em diferentes níveis. A partir destas observações, temos vindo a insistir numa dimensão tecnológica das artes em geral e das artes performativas em particular (Pérez-Wilke, 2021, p. 146-160).

Nesse sentido, a possibilidade de pensar uma estética transmoderna e decolonial<sup>4</sup> é confirmada pela hipótese que restitui uma potência operativa à ação sensível e que a reintegra aos processos da vida. São experiências criativas que são colocadas a serviço de processos vitais que são sempre coletivos, pois são vistas de forma ecológica em sentido amplo, onde a responsabilidade individual de uma ação performativa sozinha ou em grupo dialoga permanentemente com outros agentes. Isso significa que mesmo em um episódio de dança solitária, ela é referida, aludida, posta em comunicação com outras tramas ressonantes da realidade, sejam elas contextuais no espaço ou em diversos vetores temporais e é, nesse sentido, plural.

### **Vazios, entremeios e rachaduras para improvisação**

Vistas dessa forma, as experiências estéticas comunitárias sustentam a articulação da vida cotidiana com o extraordinário e desenvolvem nesse interstício aberturas para dinâmicas vivas de resposta e mudança. A produção dessas performances pode ser entendida, assim, como a elaboração de contextos propícios à emergência de novas rupturas espaço-temporais singulares para habitar. É neste ponto de evidência que focamos a emergência de momentos em que a imprevisibilidade da performance é cultivada, esperada ou produzida como manifestação específica do momento vivido. É assim que a improvisação se impõe como fenômeno, como prática e como saber singular, com lugar específico na execução de muitas práticas populares.

A simples etimologia da palavra evita as confusões que a assombram superficialmente: *Im-pro-videre*, literalmente, *sem-antes-ver*, *sem ter visto antes*, ou *sem que o que se segue tenha sido visto*. O que impõe não apenas a condição de risco da ação no desconhecido, mas a condição efêmera de algo que será visto quando acontecer, e somente aquela vez. A dança às cegas não é apenas uma imagem recorrente quando se fala em improvisação, mas uma prática frequente para aguçar a atenção para outras correspondências com o contexto que não aquelas dadas pelo sentido da visão. Diferentemente do uso da improvisação em determinadas correntes

---

<sup>4</sup> Categoria que se desdobra a partir do diálogo com Juan José Bautista. Entrevistas de Inés Pérez-Wilke, José Luis Omaña e Nelson Hurtado. 2016. Disponível online: <https://www.youtube.com/watch?v=oEst3weB8Sc>.

da pedagogia da dança, ou do seu uso em processos criativos como fonte de material a ser incluído em coreografias elaboradas posteriormente, referimo-nos à improvisação em tempo real, pública, como ponto privilegiado da festa que oferece uma nova marca de sensibilidade.

Diferente do uso da improvisação em certas correntes da pedagogia da dança, ou seu uso em processos criativos como fonte de material para propostas coreográficas, nos referimos à improvisação em tempo real, pública ou com algum tipo de testemunha, como momento privilegiado da festa ou ritual, que oferece uma pausa, uma abertura para imagens, narrativas, figuras do desconhecido.

Essa caminhada abissal (Pérez-Wilke, 2016, p.122) é sustentada por um corpus de conhecimento de diferentes linhagens, em alguns casos altamente codificados. No exercício artístico ocidental existem alguns códigos de improvisação bem estabelecidos, como o *free jazz*, e depois na música a chamada improvisação livre, ou no campo da dança o aparecimento posterior da dança de contato e improvisação. Essas correntes de trabalho têm produzido textos e obras em torno dos limites, interesses e desafios das práticas de improvisação, porém, têm se restringido a grupos de praticantes que muitas vezes já estão legitimados nos circuitos artísticos norte-americanos e europeus. Um olhar intercultural sobre a improvisação exige a consideração de outras genealogias da prática que está presente com diferentes nomes e abordagens nas expressões performativas em todo o mundo, das quais abordaremos algumas da América Latina visíveis em festas e rituais nos quais se manifesta um saber incorporado em práticas de produção e tratamento do desconhecido.

O termo improvisação não circula comumente entre praticantes de bailados e outras manifestações performativas populares, por isso é importante usá-lo com cuidado em contextos interculturais. Na poesia oral seu uso é mais frequente; por exemplo, entre os repentistas de velórios da Cruz de Maio, na Venezuela, há duas expressões que indicam que a rima deve ser construída ao mesmo tempo em que é declamada. São eles: Fazer as rimas "*Al para!*" ou "*a pie forzado!*"; esta última indica que cada repentista deve partir da última palavra dita pelo anterior, forçando a improvisação, sem que o termo seja usado com frequência.

Quando passamos para as artes cênicas, essa abertura que chamamos de improvisação muitas vezes é naturalizada. Para os

participantes da festa do Cavalo Marinho, a dimensão da brincadeira, do humor e da interação inesperada com o público exige preparação, exige um saber-fazer, e nesse contexto a dimensão imprevisível faz parte de uma maestria em que se assume o dinamismo e condição móvel da interação. É evidente que a performance deve responder em tempo real às demandas do contexto, às características do público, aos imprevistos do momento, e essa evidência do inesperado é a base da preparação. Ocorre uma atenção aguda e instantânea ao contexto, a partir de uma prática e corpus de conhecimento que permitem ler e agir no fio dos acontecimentos. É nesse sentido, como estratégias de interação com a capacidade de articular ou compor no momento presente em diferentes estilos, que encontramos um rico patrimônio para a discussão contemporânea da improvisação. É um saber-fazer que se transmite através da própria festa, mas também através de discipulados que desenvolvem a arte do improviso. A personagem de Matheus assume o seu papel de provocador da folia, da brincadeira, do riso, mas também do questionamento. Formado em dança e canto, muitas vezes em acrobacias, entra na dinâmica em andamento pontuando, desafiando, questionando o presente. Com um sentido irreverente, ao mesmo tempo que sublinha e desdramatiza a realidade, frequentemente associada ao palhaço ou ao arlequim, aqui sublinhamos a importância da sua natureza rural, nordestina e brasileira. Atualmente os representantes mais reconhecidos são os idosos do interior, que mantiveram seu lugar na festa ao longo da vida, acumulando amplo conhecimento em improvisação.

A investigação que temos desenvolvido permite-nos registrar não só as evidências de acontecimentos conjuntos de ações imprevistas, únicas, irrepetíveis que operam um processamento coletivo da realidade, mas também práticas e saberes que as sustentam. Tudo isso evidencia a existência de um registro do real ao qual respondem essas práticas e saberes, como concepções sobre formas de temporalidade, denotação de forças, concepções de alteridade humana e não humana. Tal aproximação a esse conhecimento demanda uma abertura que permita a visibilidade de fluxos e forças que só são contemplados no registro vivencial dos praticantes e em suas formas de transmissão.

Esses saberes proporcionam aos praticantes, e aos espectadores integrados, estratégias de atenção e leitura para os eventos emergentes na performance, e permitem que eles interajam com o que está se

desenrolando. Essas ferramentas são apresentadas como princípios, mas escapam a uma dimensão coreográfica, mesmo quando propõem tipos de movimento corporal. Esses movimentos não são organizados com base na harmonia estética, mas sim com base em um certo tipo de ações que o contexto, o espaço, as interações, os elementos sonoros, as reações do público, relacionadas pela performance, geram.

Essa trama entre princípios codificados e demandas do momento presente permite um processo que poderíamos chamar de inclinação da prática codificada na dimensão ritual, que dá espaço para abertura a ações e acontecimentos imprevistos. Essas ações são por vezes entendidas como necessidades, de alguma forma ações que a sequência de eventos impõe, mesmo que únicas, inéditas, tornam-se evidentes para o praticante, exigindo sua realização. Um exemplo disso é quando, nas festividades de *jolgorio de los brincantes*, um espectador participa da cena e esse gesto é tomado como motor necessariamente ativo do que se segue no curso da ação, não é deixado de lado. Da mesma forma, se outro evento natural como a chuva, ou acidental como um objeto caindo ou um som inesperado, qualquer evento forte o suficiente para entrar no campo de atenção cênico é incorporado à narrativa.



Imagem 1: Eleguá – Grupo Omo Ara, Matanzas – Cuba. Fotografia Francisco Pérez/ Arquivo da autora.

No campo comum da festa popular e do culto e devoção encontramos ainda a figura de Eshu, também conhecido como Elegua. Em seus rituais, uma das coisas que o caracteriza é uma certa malícia pelo jogo, em algumas regiões ele também é associado à infância, travessuras, bem como portais e começos. Desta forma, em suas incorporações se revela essa ambiguidade entre malícia e inocência, portas que abrem e fecham, jogos (imagem 1). No caso das práticas de dança cubana, elas podem ser encontradas para diversos fins, entre os quais não introduzimos hierarquias. Os acervos continuam circulando nos limites entre difusão e devoção, diálogos de ritmos tradicionais, sem se misturar com novos ritmos colocados em circulação pela indústria, e os jovens reelaboram performativamente esses conteúdos para si.

Também nestas ações com uma dimensão ritual mais evidente os acontecimentos são interpretados como símbolos de entidades, ou forças que prescrevem novas ações. O interessante é que essas prescrições, no Candomblé<sup>5</sup> do Brasil por exemplo, mas situações semelhantes podem ocorrer no culto de María Lionza<sup>6</sup>, são prescrições dadas à interpretação dos praticantes que leem e respondem em um campo livre de diálogo com o inesperado.

Em outras práticas são lidas como possibilidades de abrir o jogo, de abrir espaços, de abrir-se para o outro ou para os outros. Assim, em certos festivais afrodescendentes, como as rodas de baile dos golpes no final do festival de San Juan, as dinâmicas de entrada e saída de bailarinos e parceiros, e o que acontece dentro não envolve leituras ou julgamentos, é um amplo jogo coletivo que transita perto da euforia, do frenesi. Em todo caso, esse saber gerir física, afetiva e simbolicamente o que se segue baseia-se no uso de princípios, que vemos poder funcionar como códigos, mas que não constituem formas fechadas e sim estratégias para responder, abrir, transformar situações da performance coletiva, especialmente onde

---

<sup>5</sup> Candomblé: Religião afro-brasileira de origem iorubá, na qual os diferentes orixás ou divindades do culto são cultuados, frequentemente por meio de festas com danças rituais, comidas, eventos de incorporação, sempre mediados pela música.

<sup>6</sup> Culto a Maria Lionza. Religião mestiça praticada na Venezuela, especialmente em uma montanha considerada sagrada na qual são realizados diversos tipos de rituais, incluindo dança, fogo, incorporação, banhos, entre outras ações.

nos ultrapassa, onde excede o previsível, onde o desconhecido se faz presente e pode tomar a pessoa emocional e fisicamente.

Em termos de transmissão ou do ingresso na prática e, portanto, sabendo o que ela implica, identificamos que os próprios festivais são um espaço privilegiado de compreensão, oferecendo códigos de entrada simples aos não iniciados. Ainda que familiares e amigos participem da transmissão em espaços mais íntimos, ou se certamente há discípulos dentro das práticas, ou se nas cidades existem atualmente cursos e aulas sobre essas práticas, é no acontecimento do bailado em desenvolvimento que o saber é posto à prova e incorporado.

Em muitas festas afrodescendentes na Venezuela, como o já mencionado festival de *San Juan*, ou o de *San Benito y sus Chimbanguels*, mas também em outras práticas afrodescendentes no continente, os ritmos de base são relativamente simples e sempre há a forma do coro de dança e a roda de bailados que seguram o pulso e a estrutura primária, que convidam e permitem a participação, a entrada de todos, incluindo os transeuntes, independentemente dos seus conhecimentos do bailado. Progressivamente, dependendo do nível de envolvimento de cada um, as formas e variantes se multiplicam, se amalgamam e, à medida que a festa avança, gera-se um acúmulo de energia, os praticantes avançam para além dos códigos, deslocam-nos, vêm e vão, geram rupturas e observa-se a abertura de um espaço de experimentação coletiva e individual dentro do qual, enfim, surgem e celebram-se momentos explosivos ou abissais, inesperados, surpreendentes de improvisação.

É interessante observar as transferências entre as dimensões ritual e espiritual, os efeitos físicos das sinergias entre movimento, som e espaço. Ou seja, as formas como esses fenômenos tocam, mobilizam a dimensão social, afetiva da experiência em cada um e na comunidade. A partir da dimensão empírica e fenomenológica desta pesquisa, vemos que um dos aspectos mais relevantes das diferentes estratégias de improvisação é a capacidade das práticas de interagir com diferentes concepções de realidade de maneira operacional em diferentes escalas. Nesse sentido, as ações performativas operam como dispositivos de passagem ou interação com o desconhecido no tempo e no espaço presentes. Além da ação festiva

das práticas abertas, na rua, que ocupam o espaço compartilhado, visto em um grande plano geral de uma cidade inteira, até de uma região inteira; vemos outras formas de códigos mais fechados, por exemplo, nos rituais de incorporação como o candomblé no Brasil, a santeria cubana ou o culto de Maria Lionza na Venezuela, que acontecem em espaços mais restritos, cuja fuga se mostra mais no plano temporal da presença de ancestrais.

Vista dessa forma, a possibilidade de uma performance decolonial transmoderna se baseia na compreensão das relações ativas entre dimensões heterogêneas, tanto no registro do real em termos de tempo e espaço, quanto nas expressões sociais da diferença e na singularidade do coletivo, e nos usos de diferentes materialidades como o som, o corpo, a terra.

Dentre as abundantes práticas do patrimônio cultural latino-americano que evidenciam estratégias performáticas de improvisação, iremos nos deter nos diálogos e contrastes entre três tipos de manifestação: Bailes de par, especialmente rurais, mas que apresentam elementos comuns com as chamadas danças de salão de contextos urbanos; as folias, ou festas populares de rua; e certas manifestações rituais de possessão.

### **Bailes de par**

Os bailes de pares enlaçados são frequentes em toda a América Latina, praticadas normalmente em espaços cobertos, mas abertos, com maior ou menor influência colonial. Desdobram-se em múltiplas variantes próprias em ritmos, formas de bailar e modo de atuar com maior ou menor grau de improvisação.

Referimo-nos, neste caso, ao *loropo* venezuelano, onde ocorre uma interação simultânea entre as pessoas que dançam e com a própria música, e depois em relação direta com o cantor, que improvisa dísticos em relação aos bailarinos. Como testemunho deste tipo de dança, é possível observar a forma como os passos surgem entre o casal, conduzido pelo homem, mas numa leitura sutil das velocidades, forças e intenções de ambos e da música. A passagem do tempo e a velocidade do bailado produzem estados de

concentração, fadiga e reação que capturam os espectadores de forma quase hipnótica.

Em outro plano de produção de sentidos, é tecido um diálogo em tempo real entre os bailarinos e o cantor, pois este a qualquer momento pode abandonar a letra da música em seu canto e improvisar versos em relação à dinâmica da pista de baile. Os bailarinos, por sua vez, reagem ao que a pessoa que canta diz. Vejamos o seguinte exemplo:

Ahí está él zapateando,  
trata bien a esa muchacha,  
mira que ella es bien bonita  
y no quieres que se vaya”

Fiesta de Joropo llanero, Acarigua, 2006.

Nesse caso, o cantor alude ao bailado que executam, o sapateado rápido, e recomenda ao bailarino que não canse o parceiro, para que ele não saia, então o bailarino abaixa o ritmo e, dentro do mesmo bailado começa a abanar a bailarina com seu chapéu para dar-lhe ar. Vemos que é um diálogo vivo, mas tangencial, que pode ser tomado de diversas formas, indiretas e evidentes ao mesmo tempo. É uma criação que ocorre no tempo presente, configurada pelo conjunto de ações: o gesto na pista de baile, o som que constrói diferentes momentos, que corre ou acompanha o tempo, e a palavra. A condução das correntes de energia sonora, cinestésica e simbólica é modelada coletivamente, velocidade, agressividade, suavidade, com mudanças que tornam visível o deslocamento de um estado cotidiano do corpo e da corporalidade para um estado intenso de atenção e relacionamento na trama dos elementos em jogo.

Outro exemplo de danças de par em contextos urbanos e de grande circulação mundial é o tango. Não há unidade nas conversas com praticantes de tango no Uruguai, na Argentina e em outros países onde esta dança circulou sobre a presença da improvisação, tanto porque a alta circulação exigiu códigos mais padronizados, tanto porque, como em casos anteriores, a dimensão imprevisível é tida como certa, sem a necessidade de conceituá-la. No entanto, vemos que a prática improvisada responde

sobretudo ao contexto popular da *milonga*<sup>7</sup> e dos salões regulares, onde se cultiva o brincar livre e o bailado coletivo; ao contrário do tango profissional, que se dedica sobretudo à construção de formas coreográficas para espetáculos.

A multiplicação na América Latina e no Caribe e sua influência nos Estados Unidos e na Europa mostra a força da agenciamento social desse tipo de bailado, do qual poderíamos continuar citando exemplos como salsa, *bachata*, *cumbia*, merengue, muitos dos quais são de origem camponesa, que se retiraram para os salões de baile na segunda metade do século XX e vêm retornando à rua em ambientes urbanos como as milongas de rua, a salsa nas praças, ocupando espaços abandonados de bailes onde a brincadeira e a improvisação fazem parte do rito. Nesse retorno aos espaços abertos, as danças de pares e de salão se reencontram com a folia, a rua em festa numa instância diferente para observar mais transições entre os elementos codificados e as aberturas reservadas para práticas de improvisação.

### **Festas de rua**

Na voz dos mestres populares latino-americanos o espaço da rua é insistentemente reivindicado, retomado, defendido como um espaço singular de interações cada vez mais raras nas metrópoles. A festa de rua que acontece nos povoados, ou sua forma adaptada à cidade grande e ao bairro periférico, a partir de práticas de origem rural, estabelece um território temporário de agenciamento por meio do bailado e do movimento que altera a dinâmica do trânsito, encontro, visibilidade e poder cotidianos. Seja uma praça e seus arredores, um conjunto de ruas, uma vila inteira ou bairro dentro de uma grande cidade, a irrupção do festival muda temporariamente sua geografia e deixa traços físicos e imaginários. Sua marca territorial, seu caráter massivo e os limites do controle precário que se estabelece são elementos importantes e recorrentes desse tipo de festa. Embora muitas vezes exista um grupo promotor, uma confraria, uma irmandade ou uma associação que promove o evento, a participação é muito mais ampla e

---

<sup>7</sup> NT: Milonga pode ser um gênero musical folclórico rioplatense, típico de Argentina e Uruguai; um ritmo que se dança mais rápido do que o tango tradicional; e é também a denominação dos salões onde as pessoas vão dançar tango.

diversificada. Na festa de San Juan na Venezuela (Imagem 2), por exemplo, há quem se considere tocado pela devoção e, portanto, sua participação é compreendida dentro de uma dimensão espiritual, na qual o bailado com o santo é um momento privilegiado.

Há outras pessoas que se sentem vinculadas à prática pela tradição, como fator de identidade e pertencimento étnico, cultural ou comunitário. Em em todos esses casos a prática pode assumir uma dimensão social e política, pois constitui um momento de fortalecimento dos laços comunitários, bem como de desdobramento de forças organizacionais e afetivas. As comunidades que estão na base da organização desses grandes espetáculos participam frequentemente de forma ativa de outras atividades no campo cultural e no reconhecimento do patrimônio do bairro. Nesse quadro, a festa é também a plenitude de uma espécie de encontro e narrativa coletiva que se renova ano após ano, não só para os participantes, mas também no discurso da cidade e da nação. O paradoxo entre uma longa preparação ao longo do ano e a expectativa de imprevistos durante a festa faz parte da natureza paradoxal do tipo de improvisação a que nos referimos.



Imagem 2: Festa de San Juan, San Agustín, Caracas – 2012. Fotografia da autora

Nas festas de rua a dimensão interdisciplinar é ampliada, não só para a íntima relação entre dança, música e letra que vemos nos salões de dança tradicionais, mas também aparece com muita força na dimensão visual, por exemplo na confecção de máscaras e fantasias, na tomada do espaço distante, a ampla visibilidade do movimento com fitas, sinos, bengalas, roupas muito coloridas, este trabalho se coloca a serviço de uma macroconcepção que dialoga com os espaços, a arquitetura, a paisagem, os percursos e com outras entidades. Ao identificarmos esses elementos, vemos que são características compartilhadas com as festas populares de todo o mundo, o que reforça nossa hipótese da necessidade de retornar ao conceito de experiência estética e arte em sentido amplo, e embora as artes da rua aconteçam em alguns festivais, deve-se reconhecer o enredo que as sustentam no contexto comunitário da ação cênica, com suas operações sociais e religiosas.

Cada uma das festas mencionadas neste percurso possui códigos e características específicas em suas formas de rompê-los que merecem um estudo aprofundado. Limitamo-nos aqui a chamar a atenção para a aparição recorrente de um lugar e um convite ao desconhecido, dispositivos provocativos para o evento. Cada festa e ritual é cuidadosamente preparado, vivido com interesse e aguardado em torno de suas surpresas; quanto mais estranhamente alegre, mais coisas estranhas, nascidas de confluências inesperadas, de revelações, de invenções, até um pouco de loucura, quanto mais interações com o público, mais imprevistos naturais, analogias e confluências os participantes podem experimentar, mais há uma narrativa de observância, de realização dessa ação performativa e múltipla no território coletivo que é a festa.

### **Práticas espirituais incorporadas**

Nas práticas corporais e performativas vinculadas às experiências religiosas, o crente ou devoto participa a partir de um lugar subjetivo que busca conscientemente estabelecer vínculos e comunicação com instâncias ou forças não humanas. Nelas encontramos algumas que evidenciam seus propósitos operacionais e pragmáticos, como sessões de adivinhação ou

rituais de cura onde o canto, os gestos, a dança e a produção de objetos interagem com as circunstâncias dadas e com propósitos específicos. Já mencionamos as cerimônias do Culto de María Lionza na Venezuela e as festas de Candomblé no Brasil, e podemos citar outras como as canções de Taren do povo Akawaio ou Kariña na Orinoquia. Em cada um destes rituais encontramos um conjunto de práticas que preparam e produzem uma experiência sensível que permite aos outros aceder ao contato com forças que operam num registo de sensibilidade diferente, heterogêneo e com consequências registadas nos seus contextos.

Os cantos de cura ou Taren, praticados na Orinoquia venezuelana, baseiam sua capacidade de cura em formas de canto poético produzidas no momento, que se relacionam com todos os elementos em jogo em torno de quem precisa. Por exemplo, o xamã pode referir-se aos antecedentes comportamentais da pessoa, ou aos sinais de doença, ou ao contexto geográfico, aos efeitos na família. Nesse contexto, vemos que a palavra improvisação, mais uma vez, não faz parte do vocabulário local, mas o fato de responder e compor em tempo real assume-se como óbvio e lógico, pois é a única forma de agir adequadamente em relação às circunstâncias em que se deve intervir. Para isso, a pessoa é preparada na identificação e manejo de forças, espíritos, substâncias, tipos de pessoas, para saber o que dizer, como argumentar e dançar em favor do paciente quando ocorre o encontro com o desconhecido. Isso funciona de maneira semelhante nos encontros coletivos, onde pode ou não haver pacientes, e a ação oscila entre invocações ao coletivo e a ação sobre cada pessoa. Essas práticas também estão vivendo um estágio de reivindicação, mesmo nos espaços urbanos (Imagem 3).



Imagem 3: Ritual Kariña – Casa Amerindia – Caracas. Fotografia da autora. Eleguá - Grupo Omo Ara, Matanzas, Cuba – 2014. Fotograma de Video Francisco Pérez. Arquivo Ines Pérez

A serra Quibayo, também conhecida como serra de Sorte, no centro-oeste da Venezuela, está localizada em uma região preservada, cuidada e governada por fiéis que veneram Maria Lionza. Este culto é uma amálgama única de diferentes fontes onde se sobrepõem antigas crenças indígenas, traços do cristianismo, formas de espiritismo afrodescendente. O local é amplamente conhecido como local de cura, mas também de rituais de incorporação, com danças, bailados, instalações de objetos e desenhos no espaço. São frequentes os registros de ações coletivas onde há fogueiras pelas quais os seguidores marcham, ou imagens em que pessoas em transe cortam a pele. Centenas de pessoas vêm a essas práticas todos os anos para curar, fazer pedidos ou simplesmente expressar sua devoção participando.

Um amplo e complexo tecido simbólico se desdobra através da linguagem do material plástico, signos inscritos na terra, imagens de veneração, música de matriz afrodescendente com batidas de tambor e cantos. Propomos que esse tipo de prática opere na preparação de um espaço-tempo singular, em termos de registro sonoro, visual, cinestésico e

até mental, com o uso do tabaco e do álcool, para dar lugar a uma experiência coletiva de contato com o numênico. O que se identifica é uma agência coletiva por meio do corpo, movimento, música e suas complexas relações que sacodem leitões de compreensão da realidade e que produzem efeitos na vida das pessoas.

Propomos esses tipos de práticas que desafiam os estudos da dança, explorando os limites do que a disciplina pode dizer sobre as práticas de movimento em contextos periféricos à cultura ocidental. A densa integralidade dos elementos postos em jogo nas festas rituais, as relações dos atores ou agentes, o lugar e a vivência dos devotos/testemunhas/espectadores e, ao curso da ação, respondem a processos intrínsecos com propósitos claros, ao mesmo tempo imprevisibilidade na feitura da prática, que desafia os estudos tanto da dança quanto da antropologia da dança. Por um lado, os estudos em dança explicam apenas uma dimensão formal e, por outro, a antropologia continua a ter dificuldades em construir uma relação alternativa não exotizante que ponha em causa a própria prática.

### **Conclusões**

Embora os estudos sobre improvisação tenham ganhado nova força nos últimos anos, e encontrem expressões na América Latina (Costa, 2021; Pérez-Wilke, 2018; Gonzalez, 2018; Chillemi, 2015), as estratégias em torno desse conhecimento no contexto performativo popular continuam pouco conhecidas. Embora o free jazz e o jazz latino tenham produzido experiências de fusão interessantes, as próprias estratégias de improvisação não são questionadas em comparação com outras tradições. Se a série *On de Edge*, produzida por Derek Bailey em 1992, mostrava um panorama bastante heterogêneo das práticas contemporâneas de improvisação popular, acadêmicas e urbanas de várias partes do mundo, o caleidoscópio tende a permanecer nas vitrines dos museus, onde o conhecimento operacional e contemporâneo dos praticantes deixa pouco ou nenhum registro. A *Contac Quaterly*, revista dedicada à improvisação na dança pós-moderna, especialmente na *Contac Improvisação*, registra finamente uma linhagem de conhecimento nesse campo, sua difusão e circulação, mas ao mesmo tempo é resistente ao diálogo com outras linhas

de conhecimento performativo. O possível diálogo entre tradições ainda tem muito a dizer no campo da dança e da performance, com os desafios interculturais que o acompanham.

Outros registros epistêmicos, com uma perspectiva crítica e divergente, podem contribuir para uma compreensão mais ampla da agência performativa em seu funcionamento, sua aspiração a interações reais com forças e agentes envolvidos ou aludidos na performance. Uma perspectiva decolonial da experiência da dança exige situar-se criticamente contra a concepção moderna da arte e das disciplinas artísticas, o império do domínio dos códigos formais e disciplinares, destinados quase exclusivamente à circulação na indústria cultural consumida por determinados grupos sociais.

Nesses corpos de saber encontramos interpelações chaves que recuperam campos interdisciplinares e interculturais estigmatizados, restauram uma potencialidade operacional da ação performativa e cênica, permitem voltar a pesar de forma não pejorativa uma dimensão instrumental do saber artístico ao serviço de dinâmicas coletivas que tocam diferentes registros de existência. Da mesma forma, é evidente a necessidade de esforços interlinguísticos e de tradução, mesmo dentro das mesmas línguas, para superar as limitações que a ocultação pelos discursos implicou. Isso pode significar a abertura de uma série de territórios com potencial epistêmico para trabalhar com o desconhecido e, portanto, poder político ao reconhecer as fontes populares de conhecimento e sua agência na comunicação com outros regimes.

A linha de trabalho que promovemos em torno de diferentes formas de improvisação de inspiração popular refere-se a tipos de saber fazer, de saberes operacionais, onde o mais importante é entrar em relação com o desconhecido e com o acontecimento presente. Constatamos que, para fins semelhantes, vários povos da América Latina desenvolveram uma importante gama de técnicas e estratégias somáticas, sonoras, plásticas e espaciais para promover essa experiência e protegê-la.

Nos territórios do sul, a ação performativa se mostra como uma verdadeira instância de produção de subjetividade e realidade social, de mobilização de forças físicas, simbólicas e sociais que fazem desses

eventos uma espécie de estratégia de ação coletiva. Nessa linha argumentativa, a improvisação aparece como uma poderosa técnica de agenciamento do real desde tempos remotos, e que retoma seu lugar nas macro-performances da vida política e da indústria cultural, mas que também pode ser restaurada no fazer cotidiano e democrático dos povos através de técnicas de improvisação popular, como fonte de estudo e conhecimento.

Evidentemente, as práticas são desafiadas em contextos urbanos, ocidentalizados e globalizados, por instituições modernas de conhecimento e gestão cultural, por processos de erosão sociocultural, por dinâmicas políticas, culturais e econômicas hiper-rápidas e violentas. No entanto, a vitalidade de muitos coletivos e grupos culturais na região permitem incorporações, a participação de jovens nessas práticas, as formas mestiças, urbanas de fazer improvisação em contextos populares. Coletamos a ação performativa de rua em La Pastora, realizada em Caracas, pelo Grupo de Teatros Automáticos e Semeruco Impro (imagem 3). Ações que estimulam e ao mesmo tempo desafiam as dinâmicas e os saberes urbanos, permitem pensar que diálogos, cruzamentos e enriquecimentos interculturais são possíveis e estão se configurando por vir.



Imagem 4: Duplas – Ksa La Minka 2020. Fotografia Francisco Pérez / Arquivo da autora

Nesse sentido, identificamos várias áreas de trabalho no futuro, tanto na pesquisa de desempenho laboratorial, quanto no campo das ciências sociais no Sul. Por um lado, o estudo de estados para a improvisação de fluxos singulares de energia, estados alterados de realidade e formas de transe, o estudo de ações improvisadas com qualidades disruptivas, como eixo afirmativo da existência, e o estudo do tipo de imagens produzidos nessas práticas, como discursividades singulares a serem melhor compreendidas. E, por outro lado, vemos a necessidade de um estudo mais amplo dos campos sociais, das tensões e encontros culturais e das consequências legíveis da macrodinâmica dessas performances coletivas.

### Referências

BAPTISTE, Andrien (Editeur). *De l'un à l'autre. Composer, Apprendre et partager en mouvements*. Bruselas: Contredanse editorial, 2010.

CHILLEMI, Aurelia. *Movimiento poético del encuentro*. Danza comunitaria y desarrollo social. Ediciones Artes escénicas: Buenos Aires, 2015

CONTACT QUARTERLY. Dance and improvisation Journal. 1978-2022. Artículos en línea disponibles en: <https://contactquarterly.com/index.php>. Acceso en 13 agosto de 2021.

COSTA, Rogerio. Orquestra Errante: Improvising Assemblages Facing the Authoritarian Assemblage. In Paulo de Assis and Paolo Giudici, *Machinic Assemblages of Desire Deleuze and Artistic Research 3*. Leuven: Leuven University Press, 2021. Disponible en: [https://www.academia.edu/45372493/Orquestra\\_Errante\\_Improvising\\_Assemblages\\_Facing\\_the\\_Authoritarian\\_Assemblage](https://www.academia.edu/45372493/Orquestra_Errante_Improvising_Assemblages_Facing_the_Authoritarian_Assemblage). Acceso en 25 abril de 2021.

DUSSEL, Enrique. Siete hipótesis para una estética de la liberación. *Revista ASTRAGALO*, n° 24. Pgs 13-40. 2018. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7026999.pdf>. Acceso en 13 octubre de 2020.

FEDERICCI, Silvia. *Caliban y la bruja. Mujeres cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Editorial Traficantes de sueños, 2004. Disponible en: <https://traficantes.net/libros/calib%C3%A1n-y-la-bruja>. Acceso en 10 de agosto de 2010.

GINOT, Isabelle. Du piéton ordinaire. En Briand Michel (Dir) *Corps (In)croyables Pratiques amateur en danse contemporaine*. PARIS: CND, 2018, p25-44.

GONZÁLEZ, Manuel. *La práctica improvisatoria en la música popular latinoamericana*. *Revista Arte e Investigación* (N.º 11) pp. 59-66, 2015. Disponible en: [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/51579/Documento\\_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/51579/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y). Acceso en 2 abril de 2018.

GRAU, Andrée et WIERRE-GORE G. (Org.) *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*, Paris: CND, 2020 (2005).

GUERRA, Ramiro. *Calibán danzante*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana-CONAC, 1993.

KANT, Immanuel. Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de Lo bello y lo sublime. Biblioteca virtual gratuita. 1790. Disponible en: [https://onemorelibrary.com/index.php/es/?option=com\\_djclassifieds&format=raw&view=download&task=download&fid=7536](https://onemorelibrary.com/index.php/es/?option=com_djclassifieds&format=raw&view=download&task=download&fid=7536). Acceso en 15 octubre de 2021.

KUYPERS, Patricia. Introducción al número especial Danse Nomade. *Revista Nouvelles de Danse*, n°34/35. Bruselas: Contradanse, 1998.

MANARA, Bruno. *María Lionza. Su entidad, su culto y su cosmovisión anexa*. Caracas: Dirección de cultura de la UCV., 1995.

MANDOKI, Katya. *El indispensable exceso de la estética*, Siglo XXI, México, 2013.

PEREZ-WILKE, Inés. La experiencia de l@s Otr@s. Claves para una heterología Suramericana. 2016. 285pgs. Tesis. Doctorado en Ciencias del Desarrollo estratégico, Línea de investigación en Interculturalidad. Universidad Bolivariana de Venezuela. Caracas, 2016. Disponible en: [https://www.academia.edu/27663039/LA\\_EXPERIENCIA\\_DE\\_L\\_at\\_S\\_OTR\\_at\\_S\\_Claves\\_para\\_una\\_heterolog%C3%ADa\\_suramericana\\_Tesis\\_doctoral\\_Menci%C3%B3n\\_Publicaci%C3%B3n](https://www.academia.edu/27663039/LA_EXPERIENCIA_DE_L_at_S_OTR_at_S_Claves_para_una_heterolog%C3%ADa_suramericana_Tesis_doctoral_Menci%C3%B3n_Publicaci%C3%B3n). Acceso en 12 de mayo de 2021.

PEREZ-WILKE, Inés. *PENSAMIENTO SENSIBLE Principios de improvisación colectiva*. Conferencia presentada en Las Jornadas Internacionales de educación en Artes JART-UEMS, 2018. en la Universidad Estadual de Matto Grosso du Sul.

PEREZ WILKE, Inés. Dispositivos de la sensibilidad: Para una tecnología de la experiencia estética. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, Bogotá: n° 16. pp. 146-161. 2021. Disponible en: <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/17409/16485>. Acceso en 10 de abril de 2022..

PRANDI, Reginando. *Mitología dos Orixas*. Sao Paulo: Companhia das letras, 2007.

Real Academia española. DRAE en línea.

RICHARDS, Thomas. *The edge-point of performance*. Pontedera: Workcenter Jerzy Grotowsky, 1997

ROLNIK, Suely. *Esfemas de la Insurrección*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2019.

VELÁSQUEZ, Ronny. Los Akawaio: indígenas del Esequibo, Territorio en Reclamación. Caracas: CNU-OPSU. 2010.

*Recebido em 03 de maio de 2022*  
*Aprovado em 20 de junho de 2022*

REALIZAÇÃO



UFRJ

*Anda*  
associação nacional de  
pesquisadores em dança